

# GUT UND BÖSE IN DEN WELTGERICHTSBILDERN DER ROYALEN KIRCHENSTIFTUNGEN DES SERBISCHEN REICHES IM MITTELALTER

MANUELA STUDER-KARLEN

GOOD AND EVIL IN THE IMAGES OF THE LAST JUDGMENT OF THE ROYAL CHURCH FOUNDATIONS IN THE MEDIEVAL KINGDOM OF SERBIA

**Abstract:** *The aim of this article is to analyze the representation of the Last Judgment in five royal church foundations of medieval Serbia dating from the 13<sup>th</sup> and 14<sup>th</sup> century under the powerful dynasty of the Nemanjia, and to contribute to its interpretation by bringing into focus the meaningful visualization of “the righteous” and “the condemned”. Although the treatment of the composition is in keeping with Byzantine images of the Last Judgment, the representations in the Serbian churches demonstrate a great deal of flexibility in depicting the righteous and the condemned. Depending on donors and audiences, the composition includes different motives. Not only the concrete hopes for the hereafter are integrated, but also actuality, propaganda and self-presentation are communicated.*

**Key words:** *Last Judgment, the righteous, the condemned, medieval Serbian church programs, Nemanjić Dynasty*

Die Forschung hat sich bereits intensiv mit der byzantinischen Gerichtsdarstellung beschäftigt und insbesondere die verwendeten Quellen<sup>1</sup>, die Ausbildung des Themas in einzelnen Regionen<sup>2</sup> sowie dessen Abhängigkeit zu den abendländischen Darstellungen geklärt<sup>3</sup>. Im vorliegenden Aufsatz soll der Versuch unternommen werden, das Jüngste Gericht in den königlichen Kirchenstiftungen des mittelserbischen Reiches zu beleuchten, wobei der Fokus auf die Wiedergaben der Gerechten bzw. der Verdammten in Bezug auf den Aussagewert des Bildes gelegt wird. Im Gerichtsbild wird nicht nur der Kontrast zwischen Gut und Böse klar verdeutlicht, sondern auch die Zuordnung der dargestellten Figuren in differenzierte soziale Kategorien. Die Motive der Gerechten bzw. der

Verdammten zeigen in der kompilierten Komposition des Weltgerichts, die sich ab dem 11. Jh. in der byzantinischen Kunst kanonisiert, die grösste Variabilität. Die Integration der zeitgenössischen Personen und die damit zusammenhängende Artikulation der aktuellen, lokalen, politischen bzw. religiösen Tendenzen sind im byzantinischen Kirchenraum selten und erlauben explizite Rückschlüsse auf sozialhistorische Umstände bzw. auf die Intentionen der Auftraggeber<sup>4</sup>.

Die zweite Ankunft Christi, die *Δευτέρα Παρουσία*, und darunter insbesondere das Jüngste Gericht, wurde im Mittelalter sehr real wiedergegeben – im Text wie im Bild<sup>5</sup>. Die imposante Gerichtsdarstellung ist ein wichtiger Indikator für die zeitgenössische Wahrnehmung des letz-

ten Tages sowie des Schicksals der Seele nach dem Tod<sup>6</sup>.

In der frühchristlichen Kunst lassen sich nur einzelne Motive und Metaphern des Themas nachweisen<sup>7</sup>. Da die Vorstellung eines allgemeinen Weltgerichts den spätantiken Menschen weniger bewegte, als vielmehr das konkrete Schicksal der Seele nach dem Tod<sup>8</sup>, fokussiert die spätantike Grabeskunst auf das Heil des Verstorbenen<sup>9</sup>. Obschon verschiedene Texte Bilder des Jüngsten Gerichts bereits im 8. Jh. suggerieren<sup>10</sup>, kann das Thema in der byzantinischen Kunst nicht weiter als bis ins 9. Jh. zurückverfolgt werden<sup>11</sup>. Dieser ikonographische Wandel im 9. Jh. muss mit einer geänderten Vorstellung gegenüber dem Jüngsten Tag einhergegangen sein. Verschiedene zeitgenössische Texte bezeugen denn

auch, dass die Realität des letzten Gerichts sowie die Scheidung von Gut und Böse tief in der Mentalität der mittelalterlichen Menschen verwurzelt waren<sup>12</sup>.

### *Weltgerichtsbilder ab dem 9. Jh. in der byzantinischen Kunst*

Entsprechend der Vielzahl der verwendeten Quellen ist das Bild des Jüngsten Gerichts ab dem 9. Jh. in mehreren Etappen entstanden<sup>13</sup>. Als erster gesicherter Vertreter der byzantinischen Monumentalmalerei gilt die fragmentarische Darstellung im Narthex der Kirche Hagios Stephanos in Kastoria (9. Jh.), die zugleich die erste Seelenwägung der byzantinischen Kunst zeigt<sup>14</sup>. Die Psychostasia wird in den mittelbyzantinischen Beispielen zum zentralen Moment (Dan. 5: 27; Hiob 31: 6). Ab dem 11. Jh. zeichnen sich die byzantinischen Weltgerichtsbilder durch gut organisierte, auf einander bezogene Motive aus. Diese Formel lässt sich beispielsweise an den beiden Darstellungen im Tetraevangelion der Pariser Nationalbibliothek aus dem bekannten Studios-Kloster in Konstantinopel (Paris, BNF, ms. gr. 74, fol. 51v, fol. 93v)<sup>15</sup> sowie an jener auf der Elfenbeintafel im Victoria and Albert Museum (fig. 1)<sup>16</sup> nachvollziehen. Diese aus dem 11. Jh. stammenden Beispiele präsentieren bereits ein komplexes Bild in gut definierten Zonen<sup>17</sup>. Im Manuskript illustrieren die beiden Darstellungen inmitten des evangelischen Zyklus die entsprechenden Textstellen des Matthäus (Mt. 25: 31-46) bzw. Markusevangeliums (Mk. 13: 26). Die Analyse des Bildes auf dem ersten Folio (fol. 51v) ergibt indes, dass es sich nicht um eine exakte Illustration nach Mt. 25: 31-46 handelt, sondern dass viele ikonographische Details auf weiteren Textquellen beruhen. Das hierarchisch gestaltete Bild hat als Ausgangspunkt im Zentrum der oberen Zone den segnenden, in einer Mandorla thronenden Richter Christus<sup>18</sup>. Seine Rechte ist den Erwählten entgegen gestreckt, seine Linke verstößt die Verdammten. Die Theotokos und Johannes

der Täufer flankieren Christus (Deesis) inmitten des thronenden Apostelkollegiums und einer Schar an Engel-Wächtern. Obwohl die Deesis sowie das Apostelkollegium im Psalter im Vatikan (Rom, BAV, ms. gr. 752, fol. 27v) fehlen, vermittelt das Bild dennoch einen imperialen Charakter<sup>19</sup>. In der vertikalen Achse erscheinen im Pariser Manuskript unter dem Thron Christi, der von Feuer rädern umgeben und von Himmelmächten bewacht wird, die Seelenwägung und zuunterst die Hetimasie mit den Passionsinstrumenten (Ps. 9: 7)<sup>20</sup>. Auf der Elfenbeintafel fehlen die Psychostasia wie auch die Ureltern Adam und Eva bei der Hetimasie<sup>21</sup>. Der Rest des Bildes ist jeweils in zwei kontrastierende Hälften unterteilt, wobei sich zur Rechten Christi (also auf der linken Seite) die Gerechten befinden<sup>22</sup>. Auf dem Elfenbein treten zwei Gruppen von Gerechten zu Christi, deren sozialer Rang nicht deutlich ist (fig. 1)<sup>23</sup>. Bei den mittelbyzantinischen Beispielen sind am häufigsten nur Heilige unter den Gerechten vertreten<sup>24</sup>. Die Mönche, Asketen, Asketinnen, Jungfrauen, Apostel und Bischöfe werden von ihrem jeweiligen prominentesten Vertreter in Gruppen und in hierarchischer Ordnung zu Christus geleitet<sup>25</sup>. Diese Führer sind besonders in der Krypta des Klosters Bačkovo gut identifizierbar (12. Jh.)<sup>26</sup>. Paulus ist an der Spitze der Apostel, Johannes Chrysostomos, Basil der Grosse und Gregor von Nazianz führen die Gruppe der Bischöfe und Maria Aegyptiaca den Chor der Frauen an.

Im imposanten Mosaik auf der Westwand der Kathedrale Santa Maria Assunta in Torcello (12. Jh.) folgen unter der Kreuzigung die Anastasis und das Jüngste Gericht szenisch aufeinander<sup>27</sup>. In der zweituntersten Zone ist den Bischöfen in diesem monastischen Kontext ein hervorgehobener Platz zugewiesen. Darunter ist das von einem Cherub bewachte Paradies erkennbar, in welchem sich bereits Abraham mit Lazarus und den unschuldigen Seelen, die thronende Maria sowie der gute Schächer Dysmas (Lk. 23:

43) aufhalten (fig. 2)<sup>28</sup>. Zu den Paradiesbildern ist allgemein zu bemerken, dass insbesondere jene der kretischen Kirchen aufwendiger gestaltet sind<sup>29</sup>. Gelegentlich werden nicht näher definierte Heilige von Petrus, oder dann seltener von einem Engel wie etwa auf der Elfenbeintafel (fig. 1), zur Paradiespforte geführt (Mt. 16: 19)<sup>30</sup>. Auf einer Ikone aus dem Berg Sinai mit dem Jüngsten Gericht handelt es sich bei den zum Paradies tretenden Heiligen eindeutig um Bischöfe<sup>31</sup>. Interessant zu vermerken ist zudem, dass in der Demetriuskirche in Wladimir (gegen 1197) diese Gruppe vor dem Paradies nur aus Frauen besteht<sup>32</sup>. Selten tritt Petrus, begleitet von einem Engel, zur Türe, wie etwa auf dem Mosaik in Torcello (fig. 2).

Ein wichtiger Bestandteil der Komposition sind die agierenden Engel. Auf der Londoner Elfenbeintafel weckt rechts der Hetimasie ein in eine Trompete blasender Engel Tote aus Sarkophagen (Mt. 24: 31; 1. Kor. 15: 52; fig. 1)<sup>33</sup>. Zur Auferstehungsszene der Toten ist zu bemerken, dass die zweite Bildformeln häufiger vorkommt, bei der zwei oder mehrere Engel das Meer und die Tiere auffordern, ihre Toten hervorzubringen (Apk. 20: 13)<sup>34</sup>. Das Meer und die Erde werden stets personifiziert wiedergegeben (Dan. 7: 3)<sup>35</sup>. Auf dem Mosaik in Torcello wie auch auf einem Folio des Tetraevangelions (Paris, BNF, ms. gr. 74, fol. 51v) rollt ein weiterer Engel das Himmelssegment ein und läutet somit folgend der Apokalypse das Gericht ein (Jes. 34: 4; Apk. 6: 14)<sup>36</sup>.

Das obere Register zur Linken Christi wird vom Feuerstrom bestimmt (Dan. 7: 10; Ps. 50: 3-4), der unter der Mandorla Christi seinen Ausgang nimmt. Dämonen zwingen mit ihren Speeren die Verdammten in den Fluss<sup>37</sup>. Auf diese wartet Hades, der auf einem Ungeheuer sitzt und den reichen Prasser auf dem Schoss hält (Lk. 16: 19-25)<sup>38</sup>. Die konstante Wiedergabe des Reichen als Sünder *par excellence* entspricht der mittelbyzantinischen Mentalität, in welcher die Philanthropie eine Schlüsselfunktion einnahm<sup>39</sup>. Im Unterschied zum gut identi-





1. London, Victoria and Albert Museum, 11. Jh., Jüngstes Gericht, Elfenbeinplatte.

fizierbaren reichen Prasser sind die diversen Figuren im Feuerfluss in mittelbyzantinischer Zeit zwar mittels ihrer Gewänder einer sozialen Gruppe zugeordnet, jedoch nicht individualisiert<sup>40</sup>. Zum ersten Mal sind Könige in der Hölle wohl im Psalter im Vatikan kurz nach der Mitte des 11. Jhs. visualisiert (Rom, BAV, ms. gr. 752, fol. 294r)<sup>41</sup>. Auf einem Folio des Tetraevangelions (Paris, BNF, ms. gr. 74, fol. 51v), ebenso wie im Bildprogramm in Torcello, sind ein Königs-paar, Bischöfe und Mönche in einer gemischten Gruppe im Fluss spezifiziert. Die Charakterisierung ist nur aufgrund der Kleider möglich, keine Attribute weisen auf ihre Sünden. Ihre Wiedergabe ist primär als Symbol für das moralische und politische Wertungssystem der

christlichen Gemeinschaft zu verstehen<sup>42</sup>. Die Maler bzw. Auftraggeber finden hier Gelegenheit, diejenigen sozialen Gruppen zu kritisieren, die sie für sündig halten. Mouriki konnte zeigen, dass Figuren mit einer Krone im Feuerstrom automatisch für den Missbrauch von Macht gelten<sup>43</sup>. Gerade dieser Aspekt sowie die Nichtigkeit des weltlichen Reichtums werden in der Literatur wie im Bild besonders betont. Auf den beiden Ikonen aus dem Sinai aus dem späten 11. Jh. fallen die differenzierten, aber anonymen Sünder im Feuerstrom auf, unter denen sich Bischöfe, königliche Figuren, Laien und wohl auch zum ersten Mal Juden befinden<sup>44</sup>. Pharisäer und Juden gehören in der Folge zum Repertoire. So zeigen auch die Fresken im Parekklesion

im Chora Kloster in Konstantinopel (um 1320) die Gerechten in differenzierten Chören um den Richter<sup>45</sup>. Unter den Verdammten verkörpern die Juden wiederum allgemein die Ungläubigen<sup>46</sup>.

Im untersten Register der Kompositionen sind jeweils die Höllenqualen illustriert: das nie verlöschende Feuer (Mt. 25: 41; Lk. 12: 5), der Wurm, der immerfort nagt ohne zu ruhen (Jes. 66: 24; Mk. 9, 44), die tiefe und unbegrenzte Finsternis (Mt. 13: 42; 22: 13; 25: 30) und der Schwefelsee (Apk. 20: 10)<sup>47</sup>. Diese Torturen sind etwa auf einem Folio des Tetraevangelions (Paris, BNF, ms. gr. 74, fol. 51v) in sechs klar abgetrennten Kompartimenten untergebracht, in denen verschiedene, nicht individualisierte Sünder leiden<sup>48</sup>.





2. Torcello, Santa Maria Assunta, 12. Jh., Jüngstes Gericht, Paradies, Naos, Westwand.

Bei der Wiedergabe des Jüngsten Gerichts wird weder eine räumliche noch eine zeitliche Kohärenz angestrebt. Vielmehr zeichnen sich die Weltgerichtsbilder durch eine vierteilige, klar aufgebaute, hierarchische Komposition aus, deren Elemente assoziativ kompiliert werden<sup>49</sup>. Den meisten Darstellungen ist die symmetrische Kombination von unterschiedlichen Elementen eigen, wobei der Kontrast zwischen den Gerechten und den Verdammten entsprechend dem Evangeliumstext (Mt. 23: 33) auffällt<sup>50</sup>. In mittelbyzantinischer Zeit wird das Jüngste Gericht regelmässig im Bildprogramm der Kirchen aufgenommen und gewinnt im Laufe der Zeit an Popularität<sup>51</sup>. Der häufigste Anbringungsort befindet sich im Narthex, da dieser aufgrund der hier gesprochenen Gebete und des hier stattfindenden Ritus am engsten mit dem Verstorbenen assoziiert wird<sup>52</sup>. Im 12. Jh. erweitern schliesslich individuelle Strafen für spezielle Taten, die bereits seit langem in den Texten bekannt waren, das ikonographische Repertorium des Jüngsten Gerichts<sup>53</sup>. Diese Darstellungen sind flexibler und individueller ausgestaltet und in den Kirchen oft im unteren Teil der Westwand angebracht,

wo sie vom Gläubigen, der die Kirche verlässt, gut erkannt werden. Die Analyse dieser Bilder, die somit auch eine didaktische Funktion erfüllen, hat gezeigt, dass die soziale Komponente bei deren Ausführung eine wichtige Rolle spielte<sup>54</sup>. In ländlichen Gegenden transferiert das imposante Weltgerichtsbild auch für die einfachen, meistens analphabetischen Bauern die eschatologischen Aussagen mittels dieser im Kirchenraum topographisch wie inhaltlich nahen Darstellungen, da diese primär auf das Dorfleben und die Landwirtschaft abgestimmt sind<sup>55</sup>. Die Repräsentation der Strafen ist zudem auch im monastischen Kontext beliebt. Die Frage nach dem Rezipienten ist umso wichtiger, da die Weltgerichtsdarstellung seit Beginn eine politische Agenda verfolgt<sup>56</sup>. Entsprechend der Bibelstellen, die unterschiedliche Gruppen vor dem Richter (Mt. 25: 32; Apk. 20: 12) suggerieren, sind meistens im Bild die Gerechten in Gruppen gefasst, während im Feuerstrom die anonymen Verdammten durchmischt sind. Die bildliche Zuweisung von bestimmten Figuren zu den Guten (unter den Gerechten) oder den Bösen (im Feuerstrom oder unter den Bestraften) konkretisieren ei-

nerseits die in den Texten fassbaren Wertvorstellungen. So konnte beispielsweise Patterson Ševčenko mit Hilfe des Berichts des Dichters Kallikles nachweisen, dass der Kaiser Alexios I. Komnenos im frühen 12. Jh. ein Bild des Jüngsten Gerichts im Palast anbringen liess<sup>57</sup>. Dabei sah Alexios sich selber im Feuer und wollte mit diesem Bild seine Nachfolger warnen<sup>58</sup>. Am Ende seines Lebens kommt Alexios in einem didaktischen Text, der sich an seinen Sohn und Nachfolger Johannes II. Komnenos richtet und ihn zur Gerechtigkeit auffordert, nochmals auf das Thema zurück<sup>59</sup>. Der Aufruf im Text korrespondiert mit den bekannten mahnenden Bildern.

Andererseits reflektiert die genannte Zuordnung zu Gut oder Böse auch eine Realität in einem bestimmten Milieu, wie sich dies an einigen Beispielen konkretisieren lässt. Obschon, wie bereits gesagt, das königliche Paar wie auch die hochrangigen Kleriker unter den Verdammten bereits seit dem 11. Jh. konstant und anonym auftreten, erlaubt ihre Spezifizierung gelegentlich explizitere Aussagen<sup>60</sup>. In der Panagia Mavriotissa in Kastoria (um 1200) befinden sich im Feuerstrom, der im Osten über dem Eingang zum Naos entspringt und sich über die gesamte Länge der Südwand ergiesst, königliche Figuren<sup>61</sup>. Gerstel brachte diese Wiedergabe wie jene der individualisierten Sünder, die insbesondere Straftaten in Bezug auf den Handel zum Inhalt haben, mit den zeitgenössischen Begebenheiten der wichtigen Handelsstadt in Verbindung<sup>62</sup>. Das Bild illustriert also generelle Wertvorstellungen und je nach Kontext spezifischere Anliegen.

Aufschlussreich ist im Mosaik in Torcello (12. Jh.) die Wiedergabe des anhand des Turbans gut erkennbaren Mohammeds unter den Bischöfen, Mönchen und dem Königspaar im Feuerstrom, die somit auf den religiös-politischen Konflikt aufmerksam macht (fig. 3)<sup>63</sup>. In der zweiten Hälfte des 14. Jhs. sind in der Panagia in Moutoullas Kleriker der lateinischen Kirche unter den Verdammten auszumachen, welche einen Hinweis auf die aktu-



elle kirchenpolitische Situation geben<sup>64</sup>. In dieselbe Richtung weisen die Darstellungen der Mitglieder des lateinischen Klerus und der Venezianer in den kretischen Kirchen<sup>65</sup>.

Für den Psalter im Vatikan (Rom, BAV, ms. gr. 752) konnte Meyer zeigen, dass das ausserordentliche Programm vor allem eine zentrale Nachricht vermitteln sollte, nämlich diejenige des sündigen, nicht individualisierten Herrschers<sup>66</sup>. Dieser war hier kurz nach der Mitte des 11. Jhs. zum ersten Mal überhaupt in der Hölle porträtiert (fol. 294r).

Einige Beispiele übermitteln persönlichere Anliegen. So führt im Bild des reduzierten Weltgerichts in einem Manuskript der Himmelsleiter (Rom, BAV, ms. gr. 394, fol. 12v) Johannes Klimakos drei ältere Mönche dem Richter vor<sup>67</sup>. Christus thront über ihnen in der Mandorla und ist umringt von himmlischen Wesen in kaiserlichen Kleidern. Unter Johannes warten seine Eltern, Freunde und Brüder. Die Chöre der Gerechten sind hier ersetzt durch die Verwandtschaft und die nähere Bekanntschaft des Autors<sup>68</sup>.

Als weiteres Exempel im monastischen Kontext dient das Pariser Tetraevangelion. Auf der zweiten Miniatur (Paris, BNF, ms. gr. 74, fol. 93v) wird eine Gruppe von Mönchen von einem nimbierten Abt angeführt<sup>69</sup>. Die Mönche fehlen dagegen auf der ersten Abbildung des Manuskripts (fol. 51v) unter den Gerechten, sie sind also bereits weiter ins Paradies gelangt (fol. 93v)<sup>70</sup>, was eine gewisse Selbsteinschätzung der Mönche reflektiert. Das Bemerkenswerte an diesem Bild ist, dass die Mönche nicht wie üblich von einem prominenten Mönch angeführt werden, wie etwa von Antonius oder Sabas, sondern vom aktuellen Abt des Studios-Klosters, wo das Manuskript angefertigt wurde. Ein Name fehlt allerdings, was allgemein auf einen Abt des Monasteriums schliessen lässt<sup>71</sup>. Als Gegensatz befinden sich im Feuerstrom aristokratische, königliche Personen (fol. 51v), womit eindeutig eine promonastische bzw. eine antiimperiale Position zum Ausdruck kommt<sup>72</sup>.



3. Torcello, Santa Maria Assunta, 12. Jh., Jüngstes Gericht, Feuerstrom und Strafen, Naos, Westwand.

Weitere ähnliche programmatische, politische Aussagen lassen sich aus dem slawonischen Manuskript von Zar Ivan Alexander (London, B. L., Add. 39627) herauslesen (14. Jh.)<sup>73</sup>. Auf diesem Bild nimmt der Zar den Platz des Abts als Anführer der Gosrechten ein (fol. 124r). Dabei handelt es sich um einen sehr frühen imperialen Gebrauch des Bildes, was mit Ausnahme der mittelserbischen Beispiele erst wieder in postbyzantinischer Zeit häufiger auftritt<sup>74</sup>.

Die Wiedergabe der Gerechten wie der Verdammten hat ihren Ursprung in biblischen, patristischen, apokryphen und hagiographischen Quellen<sup>75</sup> und wird bereits seit dem 11. Jh. im Bild realistisch uminterpretiert bzw. abstrahiert<sup>76</sup>. Damit transferierte das Weltgerichtsbild verschiedene Aussagen zur sozialhistorischen und/oder kirchenpolitischen Aktualität, mittels derer die philanthropische, christliche Mentalität akzentuiert und die entsprechenden Wertvorstellungen übermittelt werden sollten.

Die Konzeption der Weltgerichtsszene zielt je länger desto stärker auf den indi-

viduellen Rezipienten ab, was gerade in Kombination mit den oft in der Nähe visualisierten Stifterdarstellungen auffällt. Seltener werden die Stifter im Bild des Jüngsten Gerichts selber aufgenommen, vereinzelt wurden allerdings Porträts unter den Gerechten vermutet<sup>77</sup>. So werden beispielsweise die vier Stifter in der Kirche des Hl. Heraklidus im Kloster des Hl. Johannes Lampadistis auf Zypern (15. Jh.) in das Jüngste Gericht integriert<sup>78</sup>.

### *Die Seligen und die Verdammten in den Kirchen des mittelserbischen Reiches*

Die Untersuchung der Darstellungen des Weltgerichtsbildes in fünf königlichen Kirchenstiftungen im serbischen Reich unter der Herrschaft der Nemanjia soll die Auffassung bzw. die Verwendung der Szene in einem spezifisch sozialen, geographischen und chronologischen Rahmen erläutern<sup>79</sup>. Den bereits etablierten Bildern ist gemeinsam, dass sie in diesen königlichen Kirchenstiftungen konstant beim Stiftergrab platziert sind<sup>80</sup>. Zudem



war jeweils in der Nähe des Grabes für das Porträt der Stifter Platz reserviert. Die Auftraggeber waren einerseits bestrebt, in der Grabausstattung den Inhalt der Fürbitte, den Wunsch um Vergebung von Sünden und die Bitte um Erlösung zu formulieren<sup>81</sup>, verfolgten aber andererseits dynastische Ziele, die die Herrschaft der Nemanjia bestätigen und manifestieren sollten<sup>82</sup>. Dafür dienten ebenso das Thema der mehrmals in der Nähe des Jüngsten Gerichts abgebildeten Wurzel Jesse<sup>83</sup>, aus der der in den späteren Kirchen illustrierte Stammbaum der Dynastie resultierte, wie die ebenfalls gelegentlich in diesem Bereich der Kirche aufgenommenen serbischen Konzile<sup>84</sup>. In diesem Kontext kommt dem Weltgerichtsbild in diesen Kirchen nicht nur die Funktion der Übermittlung der Eschatologie zu, sondern auch eine integrale Rolle in der Inszenierung der Stifter. Die gezielten Wiedergaben der Gerechten und der Verdammten im Bild des Jüngsten Gerichts erlauben überdies eine Bezugnahme auf die politische Aktualität. Das Thema des Jüngsten Gerichts ist in der mittelalterlichen, serbischen Kunst

äusserst beliebt. Zwei frühe Beispiele aus dem 13. Jh. in den Vorhallen der Muttergotteskirche in Studenica sowie in der Muttergotteskirche in Morača wurden später übermalt (16./17. Jh.) und werden aus diesem Grund hier nicht besprochen<sup>85</sup>. Im Vergleich zu den restlichen byzantinischen Weltgerichtsbildern ist es der Bezug zum Stifter bzw. durchdachte imperiale Gebrauch, der die serbischen Darstellungen auszeichnet.

#### *Mileševa, Christi Himmelfahrtskirche (um 1235)*

Der jüngere Sohn von Stefan dem Erstgekrönten, Vladislav, begann ab 1220 mit der Konstruktion der Himmelfahrtskirche in Mileševa als sein Mausoleum<sup>86</sup>. Die Kirche wurde zwischen 1222 und 1228 ausgemalt. Nach den Auseinandersetzungen mit seinem älteren Bruder Radoslav übernahm Vladislav den Thron (1234-43). Sein Onkel Sava, Sohn von Stefan Nemanjia sowie Gründer und Erzbischof der serbischen Kirche, starb überraschend 1235 auf der Rückreise aus Palästina in Tarnovo<sup>87</sup>. Darauf liess Vla-

dislav seiner Kirche einen Exonarthex hinzufügen, und die Gebeine des Sava wurden aus Tarnovo hierher transferiert. Mit der Überführung der sterblichen Überreste des Gründers der serbischen Kirche beabsichtigte Vladislav ganz konkret Propaganda und Legitimierung, die er zuvor bereits mit der Wiedergabe der Dynastie im Esonarthex, unmittelbar neben seinem Grab, verfolgt hatte<sup>88</sup>. Die Fresken im Exonarthex, die wie die restlichen der Kirche von hoher Qualität sind, wurden zwischen 1235 und 1237 ausgeführt<sup>89</sup>. Der Exonarthex ist vollends mit dem Jüngsten Gericht ausgeschmückt. In keinem anderen Monument wird dieses Thema so intensiv entwickelt wie hier, jedoch ist der ursprüngliche Effekt aufgrund des schlechten Erhaltungszustands insbesondere der West- und der Nordwand sowie der Decke verloren gegangen.

Auf der Ostmauer thront Christus auf einem Regenbogen in einer kreisrunden Mandorla zwischen der Theotokos und Johannes und ist umgeben von mehreren Engeln (fig. 4). Das Aposteltribunal ist am angrenzenden, nur zum Teil erhaltenen Tonnengewölbe untergebracht. Hinter den thronenden Aposteln stehen in mehreren Gruppen Gerechte, die von Engeln begleitet werden. Bei den Gerechten handelt es sich insbesondere um Mönche. Im Unterschied zu anderen mittelbyzantinischen Beispielen scheinen sich die Gerechten hier also bereits im Himmel bei Christus unter den Aposteln aufhalten zu können<sup>90</sup>. Auf der angrenzenden Konsole der Nordwand ist noch ein Cherub zu erkennen. Das zweite Register der nördlichen Ostwand, also zu Rechten Christi, ist der Hetimasie, die von zwei Engeln bewacht wird, und den darunter knienden Ureltern vorbehalten. Auf der südlichen Ostwand werden die Verdammten in einer durchmischten Gruppe von Dämonen in den Feuerstrom gezwungen (fig. 5). Unter ihnen kommen Bischöfe, Mönche, Könige und Propheten vor. Während die Malereien der West- sowie der Nordwand der Vor-



4. Mileševa, Himmelfahrtskirche, 1235, Richter und Gerechte, Exonarthex, Ostwand.



halle beinahe komplett verloren gegangen sind, nimmt ein ungewöhnliches Element die gesamte Länge der Südmauer ein. Fünf separierte Chöre von verlorenen Seelen werden westwärts gejagt, wohl gegen die Hölle<sup>91</sup>. Einige Personen sind umgefallen, einige schauen schuld- bewusst zurück zum Richter – aber mit- leidlose Engel stossen sie mit Händen und Speeren vorwärts. Unter diesen verlorenen Seelen befinden sich falsche Propheten, Apostel, sündige Bischöfe, lü- gende Mönche und ungerechte Herr- scher (fig. 6)<sup>92</sup>. Sie sind in fünf klar ge- schiedene Chöre unterteilt, wodurch die Kritik an den Vertreter dieser dargestell- ten Gruppen betont wird. Die Psychost- asia sowie Höllenqualen nehmen die un- tere Zone ein, wo, je nach zur Verfügung stehendem Platz, entweder ganz- oder halbfigürliche Personen zu sehen sind oder sogar nur Schädel<sup>93</sup>. An den rah- menden Bögen stehen Mönche mit offe- nen Buchrollen (fig. 6).

Bemerkenswert ist die intensive und aus- führliche Beschäftigung mit dem Thema – der gesamte Raum des Exonarthex war ihm gewidmet. Obwohl der Erhaltungs- zustand insbesondere der Nordmauer keine genaueren Schlüsse zulässt, wird sich der Eintretende sicher direkt der Scheidung von Gut und Böse gewahr ge- wesen sein<sup>94</sup>. Die Gegenüberstellung ga- rantierte eine Identifizierung mit den Idealen des Erzbischofs bzw. des Königs. Auf der einen Seite schreckten sie vor der warnenden Kritik nicht zurück: auch sündige Herrscher und lügende Bischöfe konnten in der Hölle landen. Auf der an- deren Seite konnten sich die rechtschaf- fenen Mönche auch direkt bei Christus im Paradies aufhalten.

Das Bildprogramm der Vorhalle war auf die Funktion als Grabstätte der wohl zentralsten Persönlichkeit des mitteler- bischen Reiches, des Heiligen Sava, abge- stimmt<sup>95</sup>. Während der hier stattfindenden Gedenkfeierlichkeiten wurde der Heilige stets in Erinnerung gerufen. Auf- grund von verschiedenen Texten werden die Einflussnahme des Sava auf die Aus- schmückung des Naos und des Esonart-



5. Mileševa, Himmelfahrtskirche, 1235, Die Sünder im Feuerstrom, Exonarthex, Ostwand.

hex (1222-28) sowie ein enger Kontakt zwischen ihm und Vladislav angenom- men<sup>96</sup>. Der König beabsichtigte jedoch mit der Translation der Gebeine in sein Mausoleum und mit der damit zusam- menhängenden Ausschmückung des Exonarthex auch eine bestimmte propa- gandistische und legitimistische Wir- kung. Mit dem Bild des Jüngsten Ge- richts konnte die Brücke zwischen escha- tologischen und aktuellen Vorstellungen und Idealen geschlagen werden.

#### *Sopoćani Dreifaltigkeitskirche (um 1270)*

Diese Kirche wurde von König Stefan Uroš I. (1243-76) zwischen 1263 und

1270 gestiftet und vom König für sich und seine Familie als Mausoleum vorge- sehen. Die Translation der Gebeine sei- nes Vaters Stefan des Erstgekrönten von Studenica hierher garantierte Legitimie- rung und Prestige. Das Bild des Todes seiner Mutter Anna Dandolo auf der Nordseite im Esonarthex weist auf den hier angenommenen Standort ihres Gra- bes<sup>97</sup>. Die Illustration des Todes der Kö- nigsmutter Anna Dandolo ist einzigartig in der serbischen Kunst<sup>98</sup>. Die Ikonogra- phie des Bildes folgt jener der Koimesis und verbindet die himmlische und welt- liche Macht: die sterbende Königin wird auf einer Seite von Mitgliedern des serbi-





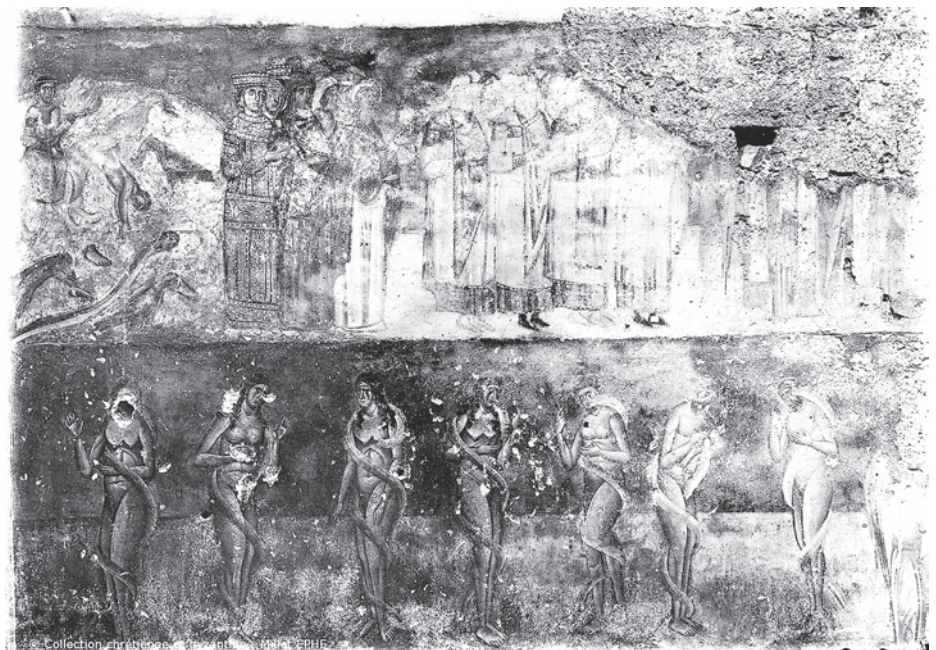
6. Mileševa, Himmelfahrtskirche, 1235, Sündige Könige, Kollektivstrafen und Heilige, Exonarthex, Südwand.

schen Hofes und auf der anderen Seite von Christus und der Theotokos begleitet<sup>99</sup>. Über der Komposition, die ein gewisses Selbstbewusstsein des serbischen Königshauses verrät, befindet sich eine monumentale Weltgerichtsdarstellung. Der obere Teil der Wand mit Christus als Richter ist verloren, so dass die Seelenwaage nun praktisch den Mittelpunkt der Komposition bildet. Das expressivste und ungewöhnlichste Element ist das Bild der vielfältigen Höllenstrafen, die von den vier nackten Frauen und den drei nackten Männern erlitten werden (fig. 7)<sup>100</sup>. Die Sünder werden von Schlangen umringt und in die Ohren, die Zunge, die Hand, die Brust oder ihr Geschlecht gebissen, ein Mann hält ein Handkreuz<sup>101</sup>. Die Illustration der Sünde nimmt in dieser Komposition mehr Platz ein, als die Wiedergabe der undefinierten Sünder im Feuerfluss auf der rechten Seite der Psychostasia. Bemerkenswert ist aber, dass dort die Könige fehlen – die Sünden scheinen sich also nicht auf die Herrscher bezogen zu haben. Mehrere der im Feuerfluss dargestellten anonymen

Männer tragen einen Turban, was als Indiz für die Angst vor der muslimischen Bedrohung zu interpretieren ist. Frauen kommen im Feuerfluss indes nicht vor.

Bei den Chören der Gerechten über den sieben nackten Figuren fällt auf, dass, während die diversen Männergruppen in Kategorien definiert sind, diejenige der Frauen durchmischt ist. Unter ihnen sind zwei Frauen mit byzantinischer Kaiserkleidung und Krone zu erkennen. Ob schon hier heilige Frauen gemeint gewesen sein könnten<sup>102</sup>, scheint auch eine Referenz auf die Mutter des Königs, die im unteren Bereich der Wand porträtiert ist, offensichtlich. Auch da die Gruppen der Gerechten nun nicht mehr von ihrem prominentesten Vertreter angeführt werden, erscheint das Bild realbezogener. Auf das weibliche Element in der Narthexaus schmückung in Sopoćani hat bereits Cvetković hingewiesen, so wird ebenfalls Helena prominent unter der Wurzel Jesse auf der Südwand neben den heiligen Mönchen aufgenommen<sup>103</sup>.

Der Zyklus des Narthex wird mit dem Bild der Wurzel Jesse auf der Südwand, der Geschichte des gerechten Joseph auf der Westwand und der Repräsentation von diversen serbischen Synoden auf der Ostwand komplettiert<sup>104</sup>. Ljubinković hat gezeigt, dass zahlreiche Parallelen zwischen dem gerechten Joseph und dem



7. Sopoćani, Trinitätskirche, 1260, Sünder, Narthex, Südwand (École pratique des Hautes Études, Section des Sciences religieuses, Centre Gabriel Millet - Photothèque Paris).





8. Prizren, *Sveta Bogorodica Ljeviška*, 1309-13, Jüngstes Gericht, Psychostasia und individuelle Sünder, *Narthex, südliche Westwand*.

serbischen Königshaus konkretisiert wurden<sup>105</sup>. Auf der Westwand befindet sich im untersten Register auch ein zweites Stifterbild: neben der thronenden Theotokos stehen der König Uroš und sein Sohn Dragutin.

Die Themen im Narthex sind aufeinander abgestimmt und referenzieren auf die hier stattfindende Liturgie, die im Speziellen die Gedenkfeierlichkeiten der Verstorbenen zum Inhalt hat<sup>106</sup>. Das Jüngste Gericht assoziiert in diesem Programm eindeutig die Jenseitshoffnungen des Herrscherhauses<sup>107</sup>. Auch wurde bewusst auf die Wiedergabe einer allgemeinen Gruppe der Sünder wie Bischöfe oder Könige verzichtet und dagegen die symbolische Repräsentation der Sünde als Kontrast zu den gerechten Monarchen präferiert, was Rückschlüsse auf die In-

tentionen der Programmentwerfer und der Auftraggeber zulässt.

#### *Prizren, Sveta Bogorodica Ljeviška (1309-13)*

Eine differenzierte Lösung wurde in der Muttergotteskirche in Prizren gewählt, die nach 1306 unter dem König Milutin erneuert und einige Jahre später mit Fresken ausgeschmückt wurde<sup>108</sup>. In der Gewölbezzone der beiden südlichen Joche der Vorhalle ist das Weltgericht dargestellt, die Komposition passt sich der Architektur an. Um die zentrale Deesis im Zenit der Decke sind das Aufrollen des Himmels, Auferstehungsszenen, Seelenwägung, Gericht und Höllenstrafen komponiert, wobei die Psychostasia zum markantesten Element wird: Die Waage

hängt an einer Hand, welche vom Himmelssegment ragt. Unter der Waage steht eine kleine, nackte Seele (fig. 8). Die eifallsreiche Weltgerichtsdarstellung in Prizren verfügt über zahlreiche Details<sup>109</sup>. Gerade die detaillierte, zum Teil brutale Wiedergabe der individuellen Strafen übermittelt im monastischen Kontext eine lehrreiche Warnung für den Betrachter<sup>110</sup>. In der nördlichen Lünette stösst ein einzelner Engel mit einem Speer anonyme Verdammte in den Fluss (fig. 9). Mehrere Chöre der Gerechten befinden sich auf dem Gewölbe über der südlichen Lünette. Die Mönche, die unter den Verdammten fehlen, bilden einen Chor der Gerechten. In der Gruppe der heiligen Frauen fallen wiederum zwei weibliche Figuren in byzantinischen Kaiserkleidern und mit Kronen auf (fig. 10)<sup>111</sup>.





9. Prizren, Sveta Bogorodica Ljeviška, 1309-13, Jüngstes Gericht, die Sünder, Narthex, südliche Westwand.

Dass die Maler nicht nur über eine profunde Kenntnis der verschiedenen Texttraditionen und bildlichen Modelle, sondern auch der zeitgenössischen religiösen Tendenzen verfügten<sup>112</sup>, kommt vor allem in der Gegenüberstellung mit der Wurzel Jesse zum Tragen<sup>113</sup>. In der

nördlichen Lünette der Ostwand ist die Darstellung vom Jakobstraum und vom Engelskampf erhalten. Die alttestamentlichen Episoden werden als mariologische Präfigurationen verstanden und an den Festtagen der Maria verlesen<sup>114</sup>. Weitere Referenzen auf die Theotokos geben



10. Prizren, Sveta Bogorodica Ljeviška, 1309-13, Jüngstes Gericht, die gerechten Frauen, Narthex, südliche Westwand.

die auf den Gurtbögen übereinander angeordneten Propheten mit typologischen Attributen, sowie die Vergegenwärtigung des marianischen Hymnus des Johannes von Damaskus auf die Koimesis in der südlichen Lünette der Westwand<sup>115</sup>. Eine starke Interdependenz zwischen Wort und Bild prägt das Programm, in welchem die Weltgerichtsdarstellung einen integralen Bestandteil einnimmt. Zudem beweisen die eindrucksvollen Wiedergaben der individuellen Sünder, dass dieses mahnende Motiv auch im monastischen Milieu beliebt ist. Gleichzeitig werden die Mönche unter den Gerechten angenommen.

#### *Gračanica, Muttergotteskirche (um 1320)*

Die Klosterkirche, die König Milutin am Ende seiner Regierungszeit erbauen liess, präsentiert eine ausserordentlich reiche Bildausstattung<sup>116</sup>. Praktisch die gesamte Oberfläche der Westwand sowie das Gewölbe des inneren Narthex werden vom Weltgerichtsbild eingenommen, wobei im Zenit des zentralen Kompartiments die Hand Gottes mit den unschuldigen Seelen illustriert ist. Dem Paradies wird dabei ein besonders grosser Platz an der nördlichen Westwand eingeräumt<sup>117</sup>. Erstmals in der serbischen Kunst ist die Genealogie des Stifters abgebildet, die sich an der Darstellung der Wurzel Jesse orientiert, und die an der südlichen Ostwand der Vorhalle, genau gegenüber der Paradiesdarstellung des Jüngsten Gerichts, platziert wurde. Im Vordergrund steht nicht mehr die allgemeine Eschatologie in Verbindung mit dem Porträt des Stifters, sondern die Dynastie bildet nun selbstbewusst das Pendant zum Paradies. Der propagandistische, royale Charakter prägt je länger desto stärker das Weltgerichtsbild in den serbischen Kirchen. Über der Paradiesdarstellung bewegen sich die Gerechten in unterschiedlichen Chören nach rechts zum Richter. Wiederum beweist hier das Fehlen der in der mittelbyzantinischen Zeit permanent auftretenden, prominenten Anführer ei-





11. Gračanica, Muttergotteskirche, um 1320, Jüngstes Gericht, Gruppe von Auserwählten, Narthex, Westwand.

nen grösseren Realismus. Unter den Gruppen mit Mönchen, Aposteln, Heiligen und Asketen fällt jene bestehend aus Königen auf (fig. 11). Die Könige sind nun explizit und separiert in einen Chor gefasst, daneben markieren auch die beiden Königinnen im Frauenchor wiederum das royale Element unter den weiblichen Gerechten. Auf der nördlichen Westwand stossen rote Dämonen männliche Figuren in den Feuerfluss. Neben einer Gruppe von Bischöfen sind männliche Figuren mit Turban sowie Juden zu erkennen, die die Ungläubigen symbolisieren (fig. 12)<sup>118</sup>. Der reiche Prasser ist getrennt und damit prominenter in einem Feuer dargestellt. Er symbolisiert die Missachtung der Philanthropie, die in der mittelbyzantinischen Mentalität von zentraler Bedeutung war und den Stiftern wichtig gewesen zu sein scheint<sup>119</sup>. Auf der Wand sind zudem die verschiedenen Qualen und Strafen der Verdammten in der Hölle in Kompartimenten integriert. Im untersten Register, gut sichtbar für den Betrachter, sind wiederum verschiedene individuelle Sünder dargestellt, die wegen ihrer grausamen Qualen auffallen<sup>120</sup>. Die Komposition wird noch mit weiteren Motiven vervoll-

ständigt, wie etwa den von Schlangen umringten, nackten Frauen, die hier, wie bereits in Sopoćani, auf die Sünde referenzieren. Der Kontrast zum Königshaus

wird durch den diametralen Standort hervorgehoben.

Die Divergenz zwischen Gut und Böse ist für den Betrachter zwar nicht mehr auf den ersten Blick fassbar, aber dennoch prägnant ins Bild umgesetzt. Die grausame Seite lässt die gute noch heller erscheinen, die eng mit der royalen Propaganda in Verbindung steht. Das Herrscherhaus hat es nicht mehr nötig, auf ein mildes Jenseitsurteil zu hoffen, sondern platziert sich direkt in paradiesische Sphären.

*Dečani, Christi-Himmelfahrtskirche (kurz vor 1350)*

Die Kirche wurde 1327 vom König Stefan Uros III. Dečanski, dem Sohn und Nachfolger von Milutin, begonnen und Christus Pantokrator geweiht. Nach einem Konflikt mit seinem Sohn Uros IV. Dušan (1331-55) starb der König 1331 im Gefängnis und wurde in seiner Kirche beigesetzt<sup>121</sup>. Die Arbeiten an der Kirche wurden unter Uros IV. Dušan



12. Gračanica, Muttergotteskirche, um 1320, Jüngstes Gericht, Sünder im Feuerfluss, Narthex, Westwand.





13. Dečani, Christi-Himmelfahrtskirche, um 1350, Jüngstes Gericht, Naos, westliches Kompartiment zentrales Schiff.

(1331-55) fortgesetzt und wohl um 1335 beendet, wobei die Malereien erst in die Jahre kurz vor 1350 datiert werden<sup>122</sup>. Unter Uros IV. Dušan erlangte das serbische Reich die grösste Ausdehnung und Macht in seiner Geschichte<sup>123</sup>.

Die komplexe Ausschmückung der Kirche setzt sich aus mehreren, unterschiedlichen Zyklen zusammen<sup>124</sup>. Das Weltgerichtsbild nimmt im Naos beinahe das gesamte westliche Kompartiment des zentralen Schiffes ein und befindet sich

zudem in unmittelbarer Nähe zu den royalen Gräbern im Südwesten, wo auch die Porträts der königlichen Stifterfamilie (Uros, Dušan und Jelena) sowie der wichtigsten Vertreter der Dynastie angebracht sind<sup>125</sup>. Die Komposition des Jüngsten Gerichts wird spektakulär in 33 einzelnen Episoden veranschaulicht, die sich auf dem Gewölbe, den Lünetten und den Pfeilern verteilen<sup>126</sup>. Auf der Westwand des südwestlichen Kompartiments befindet sich eine ausführliche Repräsentation der Wurzel Jesse<sup>127</sup>.

Auf der Ostseite der westlichen Pfeiler breitet sich das Weltgerichtsbild vertikal aus<sup>128</sup>. Übereinander angeordnet sind ausser dem Paradies, der Psychostasia und den kollektiven Sündern auch zwei individuelle Sünder zur Darstellung gekommen (fig. 13)<sup>129</sup>. Als Pendant ist auf der Westwand über der Stifterinschrift und der Koimesis die Deesis zwischen den Engeln illustriert<sup>130</sup>. Christus als Pantokrator bildet auf einem goldenen Thron das Zentrum und wird von Maria und Johannes und sowie unzähligen Engeln begleitet, auf seinem offenen Buch ist die Passage Mt. 25: 34 zu lesen<sup>131</sup>. Dieser Exzerpt spricht präzise von der zweiten Parusie bzw. von Christus, der sich den bereits Geretteten zuwendet. Im Feld darüber werden das monumentale Triumphkreuz und die Himmelmächte gezeigt<sup>132</sup>. In der höheren Nische proskynieren Adam und Eva unter dem leeren Thron. Dieser wird bemerkenswerterweise von Engeln, der Theotokos und Johannes dem Täufer flankiert. Die doppelte Aufnahme dieser beiden Bittsteller unterstreicht den Aspekt der Interzession. In der Wölbung sind schliesslich die Eröffnungsszenen des Jüngsten Gerichts dargestellt sowie das seltene Bild der Ankunft Christi<sup>133</sup>. Einzigartig ist die hohe Anzahl von zwölf Chören der Gerechten, wobei diejenigen mit den Aposteln, Märtyrern, Märtyrerinnen, Asketinnen, Asketen, Propheten, Bischöfen und Heiligen an der Süd- und Nordwand unter den sitzenden Aposteln platziert sind<sup>134</sup>. Der Anbringungsort in unmittelbarer Nähe des thronenden Christi ist dage-



gen den Kaisern, Edelmännern, Bischöfen und Mönchen vorbehalten (fig. 14). Sie schliessen sich der grossen Deesis an. Es handelt sich hier nicht mehr nur um die reine Illustration von Heiligenchören, da wiederum auch die prominenten Anführer fehlen. Stattdessen sind in erster Linie insbesondere beim thronenden Christus mächtige Persönlichkeiten, die das Prestige und die Autorität der hochgestellten Kirche und des Staates repräsentieren, aufgenommen. Im selben Bildfeld wie die Edelmänner sind im Vordergrund vier nimbierte, gekrönte Männer in Kaiserkleidern porträtiert. Aufgrund der wertvollen Kleider und der Kronen sind sie einfach zu erkennen<sup>135</sup>. Ihre unterschiedliche Darstellungsweise lässt auf ein Generationenbild schliessen, wobei es sich bei der vordersten Figur um den regierenden Kaiser Uros IV. Dušan handeln wird (fig. 14)<sup>136</sup>. Die Beischrift der Darstellung lautet: "Chor der Kaiser und Adligen"<sup>137</sup>. Der Kaiser selber, sein Vater und sein Sohn, seine Adligen und der von seinen Bischöfen und Mönchen umgebene Erzbischof sind auf die oberste Position der christlichen Tugenden erhöht und heben sich so von den anderen Gerechten ab. Die dargestellten Figuren im Feuerstrom manifestieren denselben Gehalt: keine einzige Figur eines Herrschers, eines Adligen oder eines Klerikers befindet sich unter den Sündern, die hilflos in den Fluss gestossen werden. Folgerichtig wurde erstens die Charakterisierung der beiden kontrastierenden Gruppen bewusst gewählt und zweitens bei den Gerechten auf die Hierarchie geachtet. Die herrschenden Eliten und insbesondere der Kaiser werden privilegiert, was einerseits den Auffassungen der byzantinischen apokalyptischen Rhetorik entspricht, die von der aktiven Teilnahme der Kaiserfamilie beim Jüngsten Gericht ausgeht<sup>138</sup>. Andererseits widerspiegelt sich die historische Aktualität im Bild. Dušan eroberte grosse Teile des byzantinischen Reiches, was ihn zum wichtigsten Herrscher auf dem Balkan machte<sup>139</sup>. Er liess 1346 den Erzbischof Joani-



14. Decani, Christi-Himmelfahrtskirche, um 1350, Jüngstes Gericht, die gerechten Könige und Adlige, Naos, westliches Kompartiment zentrales Schiff.

kije II. zum Patriarchen erheben, der ihn kurze Zeit später zum Kaiser der Serben und Griechen krönte. Das ist wohl der Grund, warum sich die Vertreter aus Staat und Kirche auf der höchsten Position der Gerechten befinden. Die gesamte hierarchische Wiedergabe gibt klar dem Wunsch Dušans Ausdruck, die Repräsentanten der weltlichen und kirchlichen Macht und insbesondere seine eigene Dynastie bei Christus zu sehen, durch deren Interzession die Gläubigen auf das Heil hoffen können. Die Vorzugstellung der Kaiser bei Christus könnte nach dem Konflikt mit seinem Vater auch als persönlicher Wunsch Dušans verstanden werden<sup>140</sup>. Zu den apokalyptischen, didaktischen und eschatologischen Aussagen ist nun signifikant eine sozialhistorische addiert, die auf den persönlichen Hoffnungen des Stifters beruht. In dieselbe Richtung deutet die Darstellung der Parabel der weisen und törichten Jungfrauen (Mt. 25: 1-13), die aufgrund

ihres eschatologischen Inhaltes mit dem Jüngsten Gericht in Zusammenhang steht. Isoliert vom Zyklus der Gleichnisse in der Prothesis wurde dieses Bild auf der östlichen Wand des südwestlichen Pfeilers direkt über dem Königsthron angebracht<sup>141</sup>. Die Assoziationen zum weisen Herrscher liegen auf der Hand. Während die Kontraste zwischen Gut und Böse weniger wichtig scheinen, fallen die zahlreichen positiven Hinweise zum herrschenden Kaiser und seiner Familie im Bildprogramm auf.

#### *Fazit zu den Weltgerichtsbildern in den Kirchen des serbischen Reiches*

Es gab bei der Ausgestaltung der Kirchen einigen Spielraum, der eine Flexibilität hinsichtlich der auf die Intentionen des Stifters angepasste Bildauswahl und –platzierung bezeugt. Auf allen Weltgerichtsbildern in den königlichen Kirchenstiftungen des mittelserbischen Rei-



ches ist nachvollziehbar, dass die sozialhistorische Komponente eine wichtige Rolle spielte, obschon jedes Programm individuell gestaltet wurde. Es ist insbesondere die gezielte imperiale Anwendung des eschatologischen Themas, welche diese Darstellungen im Vergleich zur byzantinischen Ikonographie auszeichnet. In Mileševa fallen die in separierten Gruppen gefassten Verdammten sowie die ursprüngliche Kontrastierung von Gut und Böse auf. Dies wird auf die Ideale des heiligen Sava sowie auf diejenigen des Königs verwiesen haben, der sich mit der Translation der heiligen Gebeine und dieser Ausschmückung propagandistische und legitimierende Wirkung erhoffte. In Sopoćani passt die Konzeption des Jüngsten Gerichts zum Programm des Narthex, bei dem die Fokussierung auf die Frauen, und insbesondere auf die Kaisermutter, hervorsticht. Die symbolische Repräsentation der Sünde kontrastiert mit den gerechten Monarchen. Im monastischen Kontext von Prizren entsprechen die Kompositionen der profunden Kenntnis der zeitgenössischen Liturgie, zugleich hat die Anzahl der Chöre der Gerechten zugenommen, unter denen sich auch die Mönche befinden. In Gračanica sind nicht nur neu die Könige in einen Chor der Gerechten gefasst, sondern auch die Gegenüberstellung der Dynastie mit dem Paradies verrät eine grössere Selbstverständlichkeit des Herrscherhauses. Diese wird in Dečani definitiv propagandiert, da sich der Kaiser und die herrschenden Klassen direkt beim thronenden Christus aufhalten. Die Ausführung der Szene zeigt je nach Stifter und Publikum aufgrund der grossen Flexibilität differenzierte Motive. Nicht nur die konkreten Jenseitshoffnungen werden aufgenommen, sondern es werden auch Aktualität und Selbstinszenierung vermittelt.

**Dr. Manuela Studer-Karlen**

Universität Fribourg - Kunstgeschichte des Mittelalters  
manuela.studer@unifr.ch

## Note

1) Zu den Quellen gehören neben den Texten des Alten und des Neuen Testaments und der Offenbarung des Johannes zahlreiche hagiographische und apokryphe Werke eschatologischen Inhalts. Vor allem die Gerichtsschilderungen des syrischen Dichters Ephraim (306-73) werden in der Forschung diskutiert. D. Milošević, *Das Jüngste Gericht*, Recklinghausen 1963, pp. 16-22; B. Brenk, *Die Anfänge der Byzantinischen Weltgerichtsdarstellung*, in «BZ» 57 (1964), pp. 108-15; E. J. Gerstel, *The Sins of the Farmer: Illustrating Village Life (and Death) in Medieval Byzantium*, in J. J. Contreni - S. Casciani (eds.), *Word, Image, Number: Communication in the Middle Ages*, Firenze 2002, pp. 205-17; M. Angheben, *Les Jugements derniers byzantins des XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles et l'iconographie du jugement immédiat*, in «CahArch» 50 (2004), pp. 105-33.

2) Nur um eine Auswahl zu den Regionen zu nennen: D. Mouriki, *An unusual Representation of the Last Judgment in a thirteenth Century Fresco at St. George near Kouvaras in Attica*, in «ΔΧΑΕ» 4 (1976), pp. 145-71. Kreta: S. N. Maderakis, *Η κόλαση και οι ποινές των κολασμένων σαν θέμα της Δευτέρας Παρουσίας στις εκκλησίες της Κρήτης*, in «Υδωρ εκ Πέτρας» 1 (1978), pp. 185-236; 2 (1979), pp. 21-80; 3 (1981), pp. 51-130; V. Tsamakda, *Die Panagia-Kirche und die Erzengelkirche in Kakodiki. Werkstattgruppen, kunst- und kulturhistorische Analyse byzantinischer Wandmalerei des 14. Jhs. auf Kreta*, Wien 2012, pp. 192-210. Peloponnes: Gerstel, *The Sins of the Farmer*, pp. 205-17. Mani: S. Tomeković, *Le Jugement dernier inédit de l'Église d'Agètria (Magne)*, in «JÖB» 32 (1982), pp. 472-4. Kappadokien: C. Jolivet-Lévy, *Prime rappresentazioni del Giudizio Universale nella Cappadocia bizantina*, in V. Pace - M. Angheben (eds.), *Alfa e Omega. Il Giudizio Universale tra Oriente e Occidente*, Castel Bolognese 2006, pp. 47-52. Georgien: N. Iamanidzé, *Le thème du Jugement Dernier dans l'art religieux de Géorgie: Témoignages archéologiques les plus anciens*, in «CahArch» 56 (2016), pp. 56-70. Zypern: A. Nicolaïdes, *Le Jugement dernier inédit de l'Église de la Panagia de Moutoullas à Chypre*, in «ΔΧΑΕ» 18 (1995), pp. 71-8. Armenien: I. Rapti, *Le Jugement Dernier Arménien: Réception et Évolution d'une Imagerie Eschatologique Médiévale*, in «CahArch» 56 (2016), pp. 95-118. Für Kreta ausserdem: V. Tsamakda - A. Lymberopoulou (eds.), *The Leverhulme International Network Project Damned in Hell in the Frescoes of Venetian-Dominated Crete (13<sup>th</sup>-17<sup>th</sup> centuries)*.

3) Die westlichen Bilder des Weltgerichts unterscheiden sich fundamental von den byzanti-

nischen. Brenk, *Die Anfänge*, pp. 119-21, 126; B. Brenk, *Weltgericht*, in E. Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, IV, Rom-Freiburg-Basel-Wien 1972, coll. 517-22; D. Denny, *The Last Judgment Tympanum at Autun: Its Sources and Meaning*, in «Speculum» 57 (1982), pp. 532-47; Y. Christe, *Jugements Derniers*, La Pierre-qui-Vire 1999; M. Angheben, *D'un jugement à l'autre: la représentation du jugement immédiat dans les Jugements derniers français: 1100-1250*, Turnhout 2013.

4) Als Parallele für die Vermittlung von kirchenpolitischen Referenzen kann etwa die seltene, emblematische Darstellung der Begegnung der Apostelfürsten genannt werden. U. Ritzerfeld, *Bildpropaganda im Zeichen des Konzils in Florenz: Unionistische Bildmotive im Kloster Balsamonera auf Kreta*, in «OCP» 80 (2014), pp. 387-407.

5) Zu den theologischen Quellen in Bezug auf das Jüngste Gericht: E. Velkovska, *Funeral Rites according to the Byzantine liturgical Sources*, in «DOP» 55 (2001), pp. 21-51; J. Wortley, *Death, Judgement, Heaven, and Hell in Byzantine "Beneficial Tales"*, in «DOP» 55 (2001), pp. 53-69; B. E. Daley, *"At the Hour of our Death": Mary's Dormition and Christian Dying in Late Patristic and Early Byzantine Literature*, in «DOP» 55 (2001), pp. 72-89; N. Constan, *"To Sleep, Perchance to Dream": The Middle State of Souls in Patristic and Byzantine Literature*, in «DOP» 55 (2001), pp. 91-124.

6) G. Podskalsky - A. Culter, *The Last Judgment*, in «ODB» 2 (1991), pp. 1181-2; N. Patterson Ševčenko, *Images of the Second Coming and the Fate of the Soul in Middle Byzantine Art*, in R. J. Daly (ed.), *Apocalyptic Thought in Early Christianity*, Grand Rapids 2009, pp. 250-72; A. Volan, *Picturing the Last Judgment in the Last Days of Byzantium*, in H. A. Klein - R. G. Ousterhout - B. Pitarakis (eds.), *The Kariye Camii Reconsidered*, Istanbul 2010, pp. 410-46.

7) So der thronende Christus mit den zwölf Aposteln, die Hetimasie, die Höllenstrafen und die Deesis. Zu den spätantiken Darstellungen mit eschatologischem Charakter (Parabel von den Schafen und Böcken sowie das Gleichnis von den klugen und den törichten Jungfrauen): B. Brenk, *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends. Studien zur Geschichte des Weltgerichtsbildes*, Wien 1966, pp. 28-54, 79, 93; Brenk, *Weltgericht*, coll. 515-6.

8) Brenk, *Tradition und Neuerung*, pp. 74-5.

9) M. Studer-Karlen, *Verstorbenendarstellungen auf frühchristlichen Sarkophagen*, Turnhout 2012.



- 10) Zu den Referenzen im 8. und 9. Jh.: Brenk, *Die Anfänge*, pp. 108-12; Brenk, *Tradition und Neuerung*, pp. 80-93; Mouriki, *An unusual Representation*, pp. 150-1; Gerstel, *The Sins of the Farmer*, pp. 208-9; Patterson Ševčenko, *Images of the Second Coming*, pp. 258-9. Eine der frühesten Referenzen liefert die Abhandlung, die um 770 an den ikonoklastischen Kaiser Konstantin V. gerichtet wurde: *Oratio adv. Constantinum Cabalinum*, PG, 95: 309-44, bes. 324-5. Eine weitere befindet sich in der Beschreibung von Theophanes Continuatus aus dem 10. Jh. Diese dort genannte Darstellung hat scheinbar den König Boris von Bulgarien vom christlichen Glauben überzeugt (864). Zu diesem Text: C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312-1453: Sources and Documents*, Toronto 1986<sup>3</sup>, pp. 190-1.
- 11) Brenk, *Weltgericht*, coll. 513-4; M. K. Garidis, *Études sur le Jugement Dernier post-byzantin du XV<sup>e</sup> à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Iconographie - Esthétique*, Thessaloniki 1985, pp. 22-30; Gerstel, *The Sins of the Farmer*, pp. 208-11; Patterson Ševčenko, *Images of the Second Coming*, p. 251.
- 12) H.-G. Beck, *Die Byzantiner und ihr Jenseits. Zur Entstehungsgeschichte einer Mentalität*, München 1979; Patterson Ševčenko, *Images of the Second Coming*, pp. 265-6.
- 13) Zur Entstehung des Bildes: Brenk, *Die Anfänge*, pp. 106-26. Zur chronologischen Entwicklung des Bildes mit Beispielen: Milošević, *Das Jüngste Gericht*, pp. 7-17; Brenk, *Weltgericht*, coll. 513-6; Angheben, *Les Jugements derniers*, p. 105.
- 14) Brenk, *Tradition und Neuerung*, pp. 80-2; Brenk, *Weltgericht*, coll. 513; Gerstel, *The Sins of the Farmer*, pp. 205-7; Angheben, *Les Jugements derniers*, p. 105; Patterson Ševčenko, *Images of the Second Coming*, pp. 259-60, fig. 14.2. Zur Kirche: A. W. Epstein, *Middle Byzantine Churches of Kastoria: Dates and Implications*, in «ArtB» 62 (1980), pp. 201-2; St. M. Pelekanides - M. Chatzedakes, *Kastoria*, Athens 1984, pp. 6-21, figs. 4, 6-7; N. Siomkos, *L'Église Saint-Étienne à Kastoria*, Thessaloniki 2005. Die beschädigte Inschrift zwischen den Beinen des Hades liefert das Datum 889. Neben Christus und dem himmlischen Hofstaat sind verschiedene Höllenszenen sowie die Psychostasia erhalten.
- 15) Datierung: 1060-80. Zum Manuskript: H. Omont, *Évangiles avec peintures byzantines du XI<sup>e</sup> siècle: reproduction des 361 miniatures du ms. gr. 74 de la Bibliothèque nationale*, Paris 1908; S. Dufrenne, *Deux chefs-d'œuvre de la miniature du XI<sup>e</sup> siècle*, in «CahArch» 17 (1967), pp. 177-91; S. Tsuji, *The Headpiece Miniatures and Genealogy Pictures in Paris gr. 74*, in «DOP» 29 (1975), pp. 166-203.
- 16) London, Victoria und Albert Museum, A. 24-1926. P. Williamson, *Medieval Ivory Carving. Early Christian to Romanesque*, London 2010, pp. 128-31.
- 17) Brenk, *Weltgericht*, coll. 513-4; Gerstel, *The Sins of the Farmer*, p. 209.
- 18) Vasiliki, *Panagia-Kirche*, S. 197.
- 19) M. Meyer, *Hiding in Plain Sight: The Second Coming and the Last Judgment in the Vatican Psalter*, gr. 752, in «CahArch» 56 (2016), pp. 71-86, bes. 74-5, fig. 6. Das Manuskript datiert in die Jahre 1058/59 und wurde höchst wahrscheinlich im Studios-Kloster in Konstantinopel angefertigt. Die im Manuskript verteilten Bilder zum Jüngsten Gericht bekunden ein eschatologisches Programm.
- 20) Zur Hetimasie im Bild des Jüngsten Gerichts: Brenk, *Tradition und Neuerung*, pp. 71-3; Nicolaïdes, *Le Jugement Dernier*, p. 72; Angheben, *Les Jugements derniers*, pp. 105-07; Meyer, *Hiding in Plain Sight*, p. 75.
- 21) Angheben, *Les Jugements derniers*, pp. 127-9.
- 22) M. K. Garidis, *La représentation des "Nations" dans la Peinture post-byzantine*, in «Byzantion» 39 (1969), pp. 86-103; A. Grabar, *La représentation des "Peuples" dans les images du Jugement Dernier en Europe orientale*, in «Byzantion» 50 (1980), pp. 186-97; M. K. Garidis, *Les Punitions collectives et individuelles des damnés dans le Jugement Dernier (du XII<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle)*, in «Recherches sur l'art» 18 (1982), pp. 1-18.
- 23) Zu den Begriffen "Hölle" und "Paradies" bzw. zu den verschiedenen Stationen beim letzten Gericht: Angheben, *Les Jugements derniers*, p. 105; Angheben, *D'un jugement à l'autre*, pp. 129-30, 134-5.
- 24) Garidis, *La représentation des "Nations"*, p. 97; Garidis, *Études sur le Jugement Dernier*, pp. 83-5. Die Auserwählten haben keine Richtfunktion beim Jüngsten Gericht, die alleine vom Pantokrator ausgeführt wird: H. Maguire, *From the Evil Eye to the Eye of Justice: The Saints, Art, and Justice in Byzantium*, in A. E. Laiou - D. Simon (eds.), *Law and Society in Byzantium: Ninth-Twelfth Centuries*, Washington 1994, pp. 217-39.
- 25) Garidis, *La représentation des "Nations"*, pp. 89-90; Nicolaïdes, *Le Jugement Dernier*, p. 76; Patterson Ševčenko, *Images of the Second Coming*, pp. 254-5; Vasiliki, *Panagia-Kirche*, pp. 199-200. Beispielsweise die Propheten von David, die Märtyrer von Stefan, die Bischöfe von Basil und Johannes Chrysostomos, die Mönche von Antonius oder Sabas und die Asketinnen von Maria Aegyptiaca. In manchen Fällen tauchen lokale Heilige unter den Gerechten auf.
- 26) E. Bakalova, *The Ossuary of the Bachkovo Monastery*, Plovdiv 2003, pp. 64, 115-120.
- 27) I. Andreescu, *Torcello. La Chronologie relative des Mosaïques pariétales*, in «DOP» 30 (1976), pp. 247-341; R. Polacco, *La Cattedrale di Torcello*, Venezia 1984.
- 28) Angheben, *Les Jugements derniers*, pp. 108-20. Im Tetraevangelion ist Dysmas nicht dargestellt (Paris, BNF, ms. gr. 74, fol. 51v, fol. 93v).
- 29) Tsamakda, *Panagia-Kirche*, pp. 200-2.
- 30) Angheben, *Les Jugements derniers*, pp. 120-1.
- 31) G. Sotiriou - M. Sotiriou, *Icons du Mont Sinaï*, Athènes 1958, pp. 128-31, fig. 150; K. Weitzmann, *Die Ikonen. 6. - 14. Jahrhundert*, München 1978, pp. 23-30; M. Lidova, *The Artist's Signature in Byzantium: Six Icons by Ioannes Tohabi in Sinai Monastery (11<sup>th</sup> -12<sup>th</sup> century)*, in «Opera Nomina Historiae» 1 (2009), pp. 77-98.
- 32) V. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics from the XI<sup>th</sup> to the XVI<sup>th</sup> century*, London 1966, pp. 81-91, 127-8; X. Muratova, *Gli affreschi della cattedrale di San Demetrio a Vladimír*, in Pace - Angheben (eds.), *Alfa e Omega*, pp. 85-9. Zudem erscheint unter den heiligen Frauen die berühmte Kirchenlehrerin Nina.
- 33) Im Psalter im Vatikan (Vatikan, BAV, ms. gr. 752, fol. 44r) warten die Toten ebenfalls in Sarkophagen. Meyer, *Hiding in Plain Sight*, pp. 75-6.
- 34) Im Pariser Manuskript (Paris, BNF, ms. gr. 74, fol. 51v) kommen beide Varianten vor.
- 35) Tsamakda, *Panagia-Kirche*, pp. 202-3.
- 36) Nicolaïdes, *Le Jugement Dernier*, pp. 76-8.
- 37) Angheben, *Les Jugements derniers*, pp. 122-7; Meyer, *Hiding in Plain Sight*, pp. 78-9.
- 38) Der Reiche schwimmt in vielen Beispielen nackt im Feuerstrom. Im Narthex der Muttergotteskirche in Gračnica (um 1320) ist der reiche Prasser separiert von den restlichen Verdammten im Feuerfluss abgebildet und damit besonders hervorgehoben (fig. 12). Mouriki, *An unusual Representation*, pp. 148-9, 157; Garidis, *Les Punitions collectives*, pp. 5-6.
- 39) Beck, *Die Byzantiner und ihr Jenseits*, pp. 46-50.



- 40) Garidis, *Les Punitions collectives*, pp. 1-18.
- 41) Meyer, *Hiding in Plain Sight*, pp. 79-81, fig. 12.
- 42) Beck, *Die Byzantiner und ihr Jenseits*, pp. 46-50; Garidis, *Les Punitions collectives*, pp. 2-3.
- 43) Mouriki, *An unusual Representation*, pp. 148-50, 157-8; Garidis, *Les Punitions collectives*, pp. 7-8. Im Fresko in der Georgskirche in der Nähe von Kouvaras ist der gekrönte Mann als Herodes inschriftlich bezeichnet, bei der Frau wird es sich um Herodias handeln. Obwohl das Königspaar als Prototyp für den Missbrauch der Macht ein konstantes Motiv unter den Verdammten im Feuerstrom ist, wird es ansonsten selten als Herodes und Herodias spezifiziert.
- 44) Garidis, *La représentation des "Nations"*, p. 86. Zu den Ikonen: Sotiriou, *Icones du Mont Sinai*, pp. 128-31, figs. 150-1; Weitzmann, *Die Ikonen*, pp. 23-30.
- 45) S. Der Nersessian, *Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion*, in P. A. Underwood (ed.), *The Kariye Djami*, IV, New York 1975, pp. 303-53; Volan, *Picturing the Last Judgment*, pp. 410-46. Die kollektiven Strafen sind dargestellt, dagegen fehlen die individuellen Sünder: Garidis, *Les Punitions collectives*, p. 13.
- 46) Garidis, *La représentation des "Nations"*, p. 86.
- 47) Zu den Quellen der Höllenstrafen: P. Underwood, *Third Preliminary Report on the Restoration of the Frescoes in the Kariye Camii at Istanbul by the Byzantine Institute*, in «DOP» 12 (1958), pp. 241-65; S. Jónsdóttir, *An 11<sup>th</sup>-Century Byzantine Last Judgment in Iceland*, Reykjavik 1959, pp. 16-9. Die unterschiedlichen Orte der Hölle werden auch in der Hermeneia des Mönchs Dionysios von Fourna vom Berg Athos (18. Jh.) beschrieben. P. Hetherington, *The 'Painter's manual' of Dionysius of Fourna: An English translation with commentary, of cod. gr. 708 in the Saltykov-Shchedrin State Public Library, Leningrad*, London 1981<sup>3</sup>, pp. 49-50.
- 48) Garidis, *Les Punitions collectives*, pp. 1-2; Garidis, *Études sur le Jugement Dernier*, pp. 86-7.
- 49) Liste der mittelbyzantinischen Beispielen: Brenk, *Die Anfänge*, pp. 120-2; Brenk, *Tradition und Neuerung*, pp. 79; Garidis, *La représentation des "Nations"*, pp. 89-90; Mouriki, *An unusual Representation*, pp. 154-6; Tomekovi, *Le Jugement dernier inédit*, pp. 472-4; Angheben, *Les Jugements derniers*, pp. 106-7; Tsamakda, *Panagia-Kirche*, pp. 192-210.
- 50) Patterson Ševčenko, *Images of the Second Coming*, pp. 252-4.
- 51) Brenk, *Tradition und Neuerung*, pp. 80-93; Patterson Ševčenko, *Images of the Second Coming*, pp. 266-8. Das Bild erscheint zwar weniger oft in Manuskripten und auf Ikonen, dafür aber prominenter und dramatischer in den Vorhallen der Kirchen.
- 52) Mouriki, *An unusual Representation*, p. 151; F. Bache, *La Fonction funéraire du narthex dans les églises byzantines du XII<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle*, in «Histoire de l'art» 7 (1989), pp. 25-33; Gerstel, *The Sins of the Farmer*, pp. 205-7; Patterson Ševčenko, *Images of the Second Coming*, pp. 257-8. Gerstel gibt den interessanten Hinweis, dass die drei frühen Monumentaldarstellungen aus dem 11. Jh. (Kastoria, Hagios Stephanos; Kappadokien, Yılanı Kilise; Thessaloniki, Panagia Chalkeon) alle mit Gräbern in Verbindung stehen.
- 53) Mouriki, *An unusual Representation*, pp. 161-2; Garidis, *Les Punitions collectives*, pp. 1-18; Garidis, *Études sur le Jugement Dernier*, pp. 87-8; Gerstel, *The Sins of the Farmer*, pp. 207-11, Tsamakda, *Panagia-Kirche*, pp. 205-8. Auch zu den Quellen. Gegenüber den ausführlichen Texten präsentieren die Bilder eher einen abstrakten Charakter.
- 54) Gerstel, *The Sins of the Farmer*, pp. 205-17.
- 55) Mouriki, *An unusual Representation*, pp. 159-60; Gerstel, *The Sins of the Farmer*, p. 206. Die individuellen Sünder werden auch besonders oft in den kretischen Kirchen abgebildet. Tsamakda, *Panagia-Kirche*, pp. 205-8.
- 56) Patterson Ševčenko, *Images of the Second Coming*, pp. 258-9.
- 57) Patterson Ševčenko, *Images of the Second Coming*, pp. 260-61. S. zum Text: P. Magdalino - R. S. Nelson, *The Emperor in Byzantine Art of the Twelfth Century*, in «ByzF» 8 (1982), pp. 124-6. Die Autoren resultieren, dass das Bild die Reue des Kaisers nach seiner blutigen Übernahme der Hauptstadt widerspiegelt.
- 58) Individualisierte Kaiser werden allerdings mit der Ausnahme in der Christuskirche in Dečani (kurz vor 1350) weder im Feuerstrom noch unter den Gerechten dargestellt (fig. 13).
- 59) Patterson Ševčenko, *Images of the Second Coming*, p. 261. Zum Text zudem: P. Magdalino, *The Empire of Manuel I Komnenos, 1143-1180*, New York 1993, pp. 27-9; M. Angold, *Alexios I Komnenos: An Afterword*, in M. Mullett - D. Smythe (eds.), *BBTT 4.1*, Belfast 1996, pp. 409-10. Die relevanten Stellen sind: *Mousai* 1:105-17, 123-35, 225-38.
- 60) Garidis, *Les Punitions collectives*, pp. 5-6.
- 61) Mouriki, *An unusual Representation*, p. 161; Garidis, *Les Punitions collectives*, p. 6. Zur Kirche: Pelekanides, Chatzedakes, *Kastoria*, pp. 66-83, figs. 14-20.
- 62) Gerstel, *The Sins of the Farmer*, pp. 210-1.
- 63) Garidis, *La représentation des "Nations"*, p. 91. Dabei handelt sich um eines der frühesten Beispiele überhaupt. Ab dem 15. Jh. wird diese Gruppe mit Vertretern von Völkern bereichert, um nationales Gedankengut auszudrücken. Garidis, *La représentation des "Nations"*, pp. 92-103; Grabar, *La représentation des "Peuples"*, pp. 186-97; Garidis, *Études sur le Jugement Dernier*, pp. 91-114.
- 64) Nicolaïdes, *Le Jugement Dernier*, p. 74.
- 65) Tsamakda, *Panagia-Kirche*, pp. 203-5.
- 66) Meyer, *Hiding in Plain Sight*, pp. 80-1, fig. 12.
- 67) Die Darstellung befindet sich zu Beginn des zweiten Kapitels. K. A. Corrigan, *Constantine's Problems: The Making of the Heavenly Ladder of John Climacus*. Vat. Gr. 394, in «Word & Image» 12 (1996), pp. 61-93, N. Patterson Ševčenko, *Monastic Challenges: some Manuscripts of the Heavenly Ladder*, in C. Hourihane (ed.), *Byzantine Art: Recent Studies. Essays in Honor of Lois Drewer*, Princeton 2009, pp. 39-62.
- 68) Brenk, *Tradition und Neuerung*, pp. 89-90, fig. 25. Brenk zeigte den Gegensatz zwischen den Empfehlungen des Textes und der Ausführungen des Bildes. Zudem konnte er nachweisen, dass Motive und Szenen des Weltgerichtsbildes im 11. Jh. als feste Versatzstücke für eschatologische Illustrationen gebraucht wurden.
- 69) Gerstel, *The Sins of the Farmer*, pp. 210-1; Patterson Ševčenko, *Images of the Second Coming*, pp. 262-4, fig. 14.5.
- 70) Angheben, *Les Jugements derniers*, p. 129.
- 71) Patterson Ševčenko, *Images of the Second Coming*, p. 264.
- 72) Gerstel, *The Sins of the Farmer*, p. 210.
- 73) S. Der Nersessian, *Two Slavonic Parallels for the Greek Tetraevangelion*, Paris 74, in «ArtB» 9 (1927), pp. 223-74; E. Dimitrova, *The Gospels of Tsar Ivan Alexander*, London 1994, pp. 36-41, figs. 31-3, 44, 58; Patterson Ševčenko, *Images of the Second Coming*, pp. 264-5, fig. 14.6. Die Miniatur ist im Markusevangelium eingefügt.
- 74) Zu den postbyzantinischen Beispielen: Patterson Ševčenko, *Images of the Second Coming*, pp. 264-5.



- 75) Zu den Texten: Garidis, *Les Punitons collectives*, pp. 1-10; Podskalsky - Culter, *The Last Judgment*, pp. 1181-2.
- 76) Garidis, *Les Punitons collectives*, pp. 14-5.
- 77) B. Cvetković, *The Living (and the) Dead Imagery of Death in Byzantium and the Balkans*, in «IKON» 4 (2011), pp. 36-7.
- 78) D. de Cholet, *Fresques du Jugement dernier dans l'église de Saint-Héraclide au Monastère de Saint-Jean Lampadistis à Chypre*, in «Cahiers Balkaniques» 6 (1984), pp. 106-15.
- 79) Die ähnlichen Bildfindungen des Jüngsten Gerichts verraten eine gewisse Repetition und Transmission in den Kirchen. D. Pavlović, *Thematic Programmes of Serbian Monumental Painting*, in D. Vojvodić - D. Popović (eds.), *Sacral Art of Serbian Lands in the Middle Ages*, Beograd 2016, pp. 249-59, bes. 253-4.
- 80) D. Popović, *Srpski vladaski grob u srednjem veku* [Serbische Gräber im Mittelalter], Beograd 1992; U. Weissbrod, «Hier liegt der Knecht Gottes...». Gräber in byzantinischen Kirchen und ihr Dekor (11. bis 15. Jahrhundert), Wiesbaden 2003, pp. 76, 90-1, 102-3; B. Todić, *Serbian Monumental Art of the 13<sup>th</sup> Century*, in Vojvodić - Popović (eds.), *Sacral Art of Serbian Lands*, pp. 249-53; Pavlović, *Thematic Programmes*, pp. 253-6. Die Gräber der Stifter befinden sich in den häufigsten Fällen in der südwestlichen Ecke der Kirchen.
- 81) Popović, *Srpski vladaski grob*. Popović insistiert auf einen direkten Kontakt zwischen dem Jüngsten Gericht und dem Stifter. S. Rezension zum Buch von Ch. Walter in «Revue des études byzantines» 52 (1994), pp. 339-40.
- 82) B. Todić, *Serbian Medieval Painting. The Age of King Milutin*, Beograd 1999, pp. 49-53; Weissbrod, *Gräber in byzantinischen Kirchen und ihr Dekor*, pp. 102-3; D. Vojvodić, *On the Boundary among Worlds and Cultures - The Essence and Spaces of Serbian Medieval Art*, in Vojvodić - Popović (eds.), *Sacral Art of Serbian Lands*, pp. 15-29; D. Popović, *A National "Pantheon": Sainly Cults at the Foundation of Serbian Medieval State and Church*, in Vojvodić - Popović (eds.), *Sacral Art of Serbian Lands*, pp. 119-31; S. Marjanović-Dušanić - D. Vojvodić, *The Model of Empire - The Idea and Image of Authority in Serbia (1299-1371)*, in Vojvodić - Popović (eds.), *Sacral Art of Serbian Lands*, pp. 299-315.
- 83) M. D. Taylor, *A Historiated Tree of Jesse*, in «DOP» 34/35 (1980-81), pp. 125-76; V. Milanović, *The Tree of Jesse in the Byzantine Mural Painting of the Thirteenth and Fourteenth Centuries. A Contribution to the research of the Theme*, in «Zograf» 20 (1989), pp. 49-56; T. Velmans, *L'Arbre de Jessé en Orient chrétien*, in «ΔΧΑΕ» 26 (2005), pp. 125-40.
- 84) Ch. Walter, *L'Iconographie des Conciles dans la Tradition Byzantine*, Paris 1970.
- 85) Brenk, *Die Anfänge*, pp. 122-3; G. Babić, *Studenica*, Beograd 1986, pp. 158, 162, fig. 118; V. Milanović, *On the original fresco programme in the narthex of the church of the Virgin of Morača*, in B. Todić - D. Popović (eds.), *The Monastery of Morača*, Beograd 2006, pp. 141-82. Die zwei ursprünglichen Kompositionen übten sicher einen Einfluss auf die späteren Darstellungen und Konzeptionen aus.
- 86) R. Hamman-MacLean - H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*, Giessen 1963, pp. 22-3, Plan 12-3, fig. 92-8; S. Radojčić, *Mileseva*, Beograd 1971; T. Velmans, *La Peinture murale byzantine à la fin du Moyen-Âge*, Paris 1977, p. 166; D. Nagorni, *Bemerkungen zum Stil und zu den Meistern der Wandmalerei in der Klosterkirche Mileševa*, in «JÖB» 32 (1982), pp. 159-72; V. J. Djurić, *Mileseva u istoriji srpskog naroda* [Mileseva in der Geschichte des serbischen Volkes], Beograd 1987; Todić, *Serbian Monumental Art*, pp. 216-22. In der Forschung wird Sava eine erhebliche Einflussnahme auf das Programm der Kirche zugesprochen: B. Cvetković, *The Painted-Programs in Thirteenth-Century Serbia: Structures, Themes, and Accents*, in J.-P. Cailliet - F. Joubert (eds.), *Orient et Occident méditerranéens au XIII<sup>e</sup> siècle. Les Programmes picturaux*, Paris 2012, pp. 157-76, bes. 161.
- 87) Zum Kult des kurze Zeit nach seinem Tod kanonisierten Prälaten: A. Adashinskaya, *The Origins of the joint Cult of St. Simeon and St. Sava of Serbia based on visual sources*, in «Annual of Medieval Studies at Cue» 16 (2010), pp. 77-92.
- 88) V. J. Djurić, *Srpska dinastija i Vizantija na freskama u manastiru Milesevi* [Die serbische Dynastie und Byzanz auf den Fresken des Klosters Mileseva], in «Zograf» 22 (1992), pp. 12-25; Cvetković, *The Painted-Programs*, pp. 161-3; B. Cvetković, *In search of Legitimacy: Ideology and Art of the New Serbian Dynasts*, in Vojvodić - Popović (eds.), *Sacral Art of Serbian Lands*, pp. 411-21. Zum Programm im Esonarthex: V. Milanović, *Gospel scenes in the Narthex of the Mileševa Church. A Contribution to the reconstruction and interpretation of the original program*, in «Zograf» 37 (2013), pp. 107-32.
- 89) Hamman-MacLean - Hallensleben, *Die Monumentalmalerei*, p. 22.
- 90) Die einzige Parallele ist das bereits genannte Bild auf dem fol. 93v des Tetraevangelions (Paris, BNF, ms. gr. 74).
- 91) Auf der Westwand wartet eine wiederum durchmischte Gruppe von Verdammten unter einem Feld mit Fischen, die auf die Personifizierung des Meeres bzw. auf die Auferstehungsszene der Toten weisen.
- 92) In diesem monastischen Kontext fehlen die Frauen.
- 93) Individuelle Sünder fehlen dagegen. Diese waren eventuell auf der Westmauer abgebildet.
- 94) Aufgrund der Komposition auf der Südmauer und der wenigen Reste an der östlichen Nordmauer kann man auf dieser eine ausführliche Wiedergabe der Gerechten annehmen.
- 95) Weissbrod, *Gräber in byzantinischen Kirchen*, p. 103. Die allgemein bekannte Gegebenheit, dass die Reliquien des Heiligen als Strafmassnahme auf den serbischen Aufstand von 1593 von den Osmanen 1594 provokativ in Belgrad verbrannt wurden, beweist die fortwährende Bedeutung des Heiligen.
- 96) Cvetković, *The Painted-Programs in Thirteenth-Century Serbia*, pp. 161-2. Gemeint sind insbesondere die Schriften des Theodosius, des Biographen von Sava von Serbien.
- 97) V. J. Djurić, *Sopoćani*, Beograd 1963; Hamman-MacLean - Hallensleben, *Die Monumentalmalerei*, p. 25, fig. 135, Plan 17b; S. Radojčić, *Sopoćani et l'art européen du XIII<sup>e</sup> siècle*, in V. J. Djurić (ed.), *L'Art Byzantin du XIII<sup>e</sup> siècle. Symposium de Sopoćani*, Beograd 1967, pp. 197-206; S. Smolčić Makuljević, *Death in the Medieval Visual Culture of the Balkans*, in «IKON» 4 (2011), pp. 52-3; Todić, *Serbian Monumental Art*, pp. 222-31; Pavlović, *Thematic Programmes*, p. 256.
- 98) Cvetković, *The Painted-Programs*, pp. 167-70; Smolčić Makuljević, *Death in the Medieval Visual Culture*, pp. 52-3.
- 99) B. Cvetković, *Franciscans and Medieval Serbia: Evidence of Art*, in «IKON» 3 (2010), pp. 249-51, fig. 3.
- 100) Brenk, *Weltgericht*, coll. 515; Garidis, *Études sur le Jugement Dernier*, pp. 86-7.
- 101) P. Mijović, *Personnification des sept péchés mortels dans le Jugement dernier à Sopoćani*, in V. J. Djurić (ed.), *L'Art Byzantin du XIII<sup>e</sup> siècle. Symposium de Sopoćani*, Beograd 1967, pp. 239-55. Mit den textlichen Quellen zu den diversen Sünden. Auch ohne Beischrift sind die Arten der Sünden evident: Geschwätzigkeit, Diebstahl, Verleumdung, Gotteslästerung (Männer), Ehebruch und sexuelle Unmoral (Frauen).



- 102) Folgende heilige Frauen werden regelmässig in byzantinischen Kaiserkleidern und gekrönt dargestellt: Barbara, Katharina und Irene.
- 103) Taylor, *A Historiated Tree*, pp. 128, 161; Milanović, *The Tree of Jesse*, pp. 49-50, 52, 56, fig. 6; Cvetković, *Franciscans and Medieval Serbia*, p. 250.
- 104) Walter, *L'Iconographie des Conciles*, p. 107. In der Mitte der Konzile direkt über der Türe zum Naos wurde das letzte Abendmahl angebracht.
- 105) R. Ljubinković, *Sur le symbolisme de l'Histoire de Joseph du narthex de Sopoćani*, in V. J. Djurić (ed.), *L'Art Byzantin du XIII<sup>e</sup> siècle. Symposium de Sopoćani*, Beograd 1967, pp. 207-38; M.-D. Gauthier, *Joseph, Figure idéal du Roi?*, in «CahArch» 38 (1990), pp. 25-36; V. Deur-Petiteau, *Trois cycles de Joseph entre Orient et Occident: Venise, Sopoćani, Ohrid*, in «CahArch» 56 (2016), pp. 119-48.
- 106) B. Todić, *L'Influence de la Liturgie sur la Décoration peinte du Narthex de Sopoćani*, in O. Etingof (ed.), *Drevnerusskoye iskusstvo, Rus', Vizantiya, Balkany. XIII vek* [Alte russische Kunst. Russland, Byzanz, der Balkan. 13. Jh.], St. Petersburg 1997, pp. 43-58; Z. Gavrilović, *Divine Wisdom as Part of Byzantine Imperial Ideology. Research into the Artistic Interpretations of the Theme in Medieval Serbia. Narthex Programs of Lesnovo and Sopoćani*, in J. Shepard (ed.), *The Expansion of Orthodox Europe. Byzantium, the Balkans and Russia*, Cornwall 2007, pp. 377-402.
- 107) Todić, *Serbian Monumental Art*, pp. 222-31; Pavlović, *Thematic Programmes*, p. 256.
- 108) Wohl zwischen den Jahren 1309 und 1313. Hamman-MacLean - Hallensleben, *Die Monumentalmalerei*, pp. 29-31, Plan 28; H. Hallensleben, *Die Malerschule des Königs Milutin*, Giessen 1963, pp. 26-9, 43-51; Todić, *Serbian Medieval Painting*, pp. 311-7; G. Subotić, *Spätbyzantinische Kunst. Geheiligt Land von Kosovo*, Zürich 1999, pp. 38-53. Die Kirche war zwar initial als Mausoleum vorgesehen, hat aber nie als königliche Grabstätte gedient.
- 109) Hallensleben, *Die Malerschule*, pp. 43-4. Er nimmt eine starke Einflussnahme der apokryphen Literatur und von Mysterienspielen an. Zudem: Todić, *Serbian Medieval Painting*, p. 161.
- 110) Garidis, *Les Punitions collectives*, pp. 11-2.
- 111) Garidis, *Études sur le Jugement Dernier*, pp. 85-7, 115. Eine Gruppe von Königen gibt es dagegen in diesem monastischen Milieu nicht.
- 112) Die Namen der Maler werden in einer gemalten Inschrift im Exonarthex genannt: Nikola und Astrapas. Subotić, *Spätbyzantinische Kunst*, p. 43; Todić, *Serbian Medieval Painting*, pp. 232-3; B. Todić, *Signatures des peintres Michel Astrapas et Eutychios. Fonction et signification*, in Αφιέρωμα στη μνήμη του Σώτηρη Κίσσα, Thessalonique 2001, pp. 643-62.
- 113) Taylor, *A Historiated Tree*, pp. 128, 165, 167; Milanović, *The Tree of Jesse*, pp. 53-6, fig. 7; Velmans, *L'Arbe de Jessé*, pp. 131-4, fig. 8.
- 114) M. B. Cunningham, *The meeting of the old and the new: the typology of Mary the Theotokos in Byzantine homilies and hymns*, in R. N. Swanson (ed.), *The Church and Mary*, New York 2004, pp. 52-62; P. Ladouceur, *Old Testament Prefigurations of the Mother of God*, in «St. Vladimir's Theological Quarterly» 50/1-2 (2006), pp. 5-57.
- 115) Hallensleben, *Die Malerschule*, p. 44-5; Der Nersessian, *Program and Iconography*, pp. 307, 315; D. Panić - G. Babić, *Bogorodica Ljeviška*, Beograd 1975, p. 139.
- 116) Hamman-MacLean - Hallensleben, *Die Monumentalmalerei*, pp. 36-7; Hallensleben, *Die Malerschule*, pp. 60-4; S. Čurčić, *Gračanica. King Milutin's Church and Its Place in Late Byzantine Architecture*, London 1979; Subotić, *Spätbyzantinische Kunst*, pp. 63-78; D. Milosevic, *Gračanica Monastery*, Beograd 1989; Todić, *Serbian Medieval Painting*, pp. 330-7.
- 117) Todić, *Serbian Medieval Painting*, pp. 164-5, 255.
- 118) Garidis, *La représentation des "Nations"*, p. 91.
- 119) Beck, *Die Byzantiner und ihr Jenseits*, pp. 46-50.
- 120) B. Todić, *Novootkrivene predstave grešnika na Strašnom sudu u Gračanici* [Neu entdeckte Darstellungen von Sündern im Letzten Gericht von Gračanica], in «Zbornik za likovne umetnosti» 14 (1978), pp. 193-204, figs. 1-2; Garidis, *Les Punitions collectives*, p. 12.
- 121) Hamman-MacLean - Hallensleben, *Die Monumentalmalerei*, p. 38; Subotić, *Spätbyzantinische Kunst*, pp. 177-97; B. Pantelić, *The Architecture of Dečani and the Role of Archbishop Danilo II*, Wiesbaden 2002; B. Todić - M. Čanak-Medić, *The Dečani Monastery*, Beograd 2013, pp. 16-21, 32-47.
- 122) Todić - Čanak-Medić, *The Dečani Monastery*, pp. 326-9.
- 123) L. Maksimović, *L'Empire de Stefan Dušan: Genèse et Caractère*, in «TM» 14 (2002), pp. 415-28; D. Vojvodić, *Serbian Art from the Beginning of the 14<sup>th</sup> Century till the Fall of the Nemanjić State*, in Vojvodić - Popović (eds.), *Sacral Art of Serbian Lands*, pp. 281-5, fig. 222.
- 124) V. J. Djurić (ed.), *Mural Painting of Monastery of Dečani. Material and Studies*, Beograd 1995, pp. 77-470; A. G. Mantas, *Representations of Christ's Parables in Serbian Medieval Churches. The Case of Dečani*, in «Zograf» 36 (2012), pp. 131-41. Vier Parabeln befinden sich in der Prothesis: Der Pharisäer und der Zöllner (Lk. 18: 9-14), die königliche Hochzeit (Mt. 22: 1-4), der Reiche und der arme Lazarus (Lk. 16: 19-31) sowie der barmherzige Samariter (Lk. 10: 25-37).
- 125) Todić - Čanak-Medić, *The Dečani Monastery*, pp. 436-47, 454-6, fig. 372; Cvetković, *The Living (and the) Dead*, p. 28.
- 126) A. Davidov Temerinski, *Cycle of the Last Judgment*, in Djurić (ed.), *Mural Painting of Monastery of Dečani*, pp. 210-1, figs. 7-12; A. Davidov Temerinski, *Eschatology, Ideology, Contextualisation: The Last Judgement in Timoteubani, Akhtala and Dečani*, in V. Beridze (ed.), *Georgian Art in the Context of European and Asian Cultures. 1<sup>st</sup> International Symposium of Georgian Culture*, T'bilisi 2009, pp. 127-34.
- 127) Taylor, *A Historiated Tree*, pp. 128, 165; Milanović, *The Tree of Jesse*, pp. 49-54; Velmans, *L'Arbe de Jessé*, pp. 126, 132; Todić - Čanak-Medić, *The Dečani Monastery*, pp. 350-61.
- 128) Todić - Čanak-Medić, *The Dečani Monastery*, pp. 448-53.
- 129) Garidis, *Les Punitions collectives*, p. 13.
- 130) Todić - Čanak-Medić, *The Dečani Monastery*, fig. 336.
- 131) Mt. 25: 34: "Dann wird der König denken auf der rechten Seite sagen: Kommt her, die ihr von meinem Vater gesegnet seid, nehmt das Reich in Besitz, das seit der Erschaffung der Welt für euch bestimmt ist".
- 132) Davidov Temerinski, *Eschatology, Ideology, Contextualisation*, p. 130. Das monumentale Triumphkreuz hat eine starke soteriologische Bedeutung und wird in mehreren Texten der zweiten Parusie erwähnt.
- 133) Todić - Čanak-Medić, *The Dečani Monastery*, pp. 45-50, figs. 366-7; Davidov Temerinski, *Eschatology, Ideology, Contextualisation*, p. 130. Ungewohnt ist, dass Christus hier jung und bartlos dargestellt ist.
- 134) Die Männer der letzten Gruppe werden in der Beischrift "die Gerechten" genannt. Djurić, *Mural Painting of Monastery of Dečani*, p. 52, n. 209. Vier Chöre sind jeweils an einer



Wand in Gruppen gefasst, dazwischen befinden sich drei Engelsbüste.

135) B. Cvetković, *Textiles and Their Usage in Medieval Balkan. The Royal Context*, in M. Kapustka - W. T. Woodfin, *Clothing the Sacred. Medieval Textiles as Fabric, Form and Metaphor*, Emsdetten 2014, pp. 33-52, bes. 41-42, fig. 6.

136) Seine andersfarbige Krone hebt seine privilegierte Stellung hervor. Wer mit der letzten Figur gemeint ist, die ebenfalls einen Heiligenschein und eine Krone besitzt, lässt sich nicht sicher eruieren.

137) ZBOR' C'RRSKI I VLASTEL'SKI. Dju-rić, *Mural Painting of Monastery of Dečani*, pp. 29, 52, n. 211.

138) Heil war demnach nicht vom Reich, sondern durch das Reich zu erwarten. In den byzantinischen Texten, die auch im mittelserbischen Reich bekannt waren, wird diese imperiale Ideologie häufig zitiert. Zudem galt das himmlische Reich als Modell für das weltliche. In den Legenden des "Letzten Kaisers" fiel es diesem zu, die zweite Parusie Christi vorzubereiten. Obwohl diese imperiale Rolle in den Texten populär ist, werden die zeitgenössischen Kaiser mit Ausnahme von Dečani nicht bewusst im Bild aufgenommen. In einigen Kirchen der von Venedig besetzten Insel Kreta können die Inschriften beim Jüngsten Gericht, die den zeitgenössischen byzantinischen Kaiser nennen, als politisches wie religiöses Statement verstanden werden. D. Olster, *Byzantine Apo-*

*calypses*, in B. McGinn (ed.), *The Encyclopedia of Apocalypticism 2. Apocalypticism in Western History and Culture*, New York 1998, pp. 48-73; Volan, *Picturing the Last Judgment*, pp. 423-5, 432-5 (mit Textausschnitten und der Besprechung der kretischen Beispiele).

139) S. Ćirković, *Between Kingdom and Empire: Dušan's State 1346-1355 reconsidered*, in *Byzantium and Serbia in the 14<sup>th</sup> Century. National Hellenistic Research Foundation, International Symposium 3*, Athens 1996, pp. 110-20.

140) Davidov Temerinski, *Eschatology, Ideology, Contextualisation*, p. 131.

141) Mantas, *Representations of Christ' Parables*, pp. 132-5, fig. 2.